

Contes de fées pour dire les douleurs du monde

Soazig Hernandez

Université Pierre Mendès France (Grenoble II)

Les contes ne sont plus aujourd'hui adressés uniquement aux enfants. A travers une recherche en sociologie sur les conteurs européens¹, nous nous sommes intéressés à l'objet conte et nous nous rendus compte à quel point ces histoires parlaient de l'humanité. Nous reviendrons ici sur les thématiques (les épreuves, la séparation, l'initiation) traitées dans les contes et sur la façon dont elles le sont par les différents personnages des histoires. Nous posons ainsi la question de savoir ce qu'est le conte et en quoi il est aujourd'hui un objet social important.

Epreuves et espaces du conte

Le conte de fées met en scène un héros enfant ou adolescent soumis à des épreuves, qui sont les véritables nœuds de l'intrigue. Bruno Bettelheim souligne la menace comme la trame essentielle du conte de fée. Cette menace peut être dirigée contre l'existence physique du héros ou contre son existence morale. Par exemple, Le Petit Chaperon rouge doit faire face à la menace du loup, Le Petit Poucet doit échapper à l'ogre ou encore Peau-d'âne doit échapper au mariage avec son propre père. Ces épreuves symbolisent le passage d'un état à un autre, une métamorphose de l'enfance à l'âge adulte. Une première lecture des contes de fées est toujours effrayante dans la mesure où elle donne aux épreuves une gravité disproportionnée par rapport à l'âge des héros qui sont souvent des enfants.

Mais ces épreuves sont davantage à lire à la lumière des interprétations psychanalytiques, qu'elles portent sur le matériel de l'inconscient d'un Freud (*L'intervention dans les rêves du matériel des contes de fées*, 1913) ou

¹ Soazig HERNANDEZ, *Le monde du conte en Europe, contribution à une sociologie de l'oralité*, Doctorat de sociologie sous la direction de Alain Pessin et de Marta Giné Janer, soutenu le 30 juin 2003, Université Pierre Mendès France, Grenoble 2, 493 p.

d'un Bettelheim ou sur les archétypes psychologiques mis en valeur par Jung et Marie-Louise von Franz (*L'Interprétation des contes de fées*, 1978). Elles peuvent être complétées par l'approche structuraliste de Vladimir Propp (*Les Racines historiques du conte merveilleux*, 1946) qui en décrit les variantes et les combinaisons².

La plupart des contes de fées commencent par la séparation. Elle est souvent représentée par la mort d'un parent (celle de la mère de Cendrillon, du père de Blanche-Neige) ou, par le départ de l'enfant, soit parce que celui-ci est abandonné par ses parents ou par un tiers (Le Petit Poucet, Hänsel et Gretel, Blanche-Neige), soit parce qu'il fuit une situation impossible (Peau-d'âne). Il arrive également qu'il parte à la découverte du monde, à la recherche d'un bien précieux, d'un sentiment inconnu, comme celui de la peur ou d'une personne. Quelle que soit sa nature, la séparation équivaut, selon Bettelheim, à la «nécessité de devenir soi-même», tandis que Marie-Louise von Franz voit dans le voyage l'image d'une «descente dans l'inconscient». Cette épreuve initiale s'accompagne souvent, à un moment de l'histoire, d'un appauvrissement ou d'humiliations, qui rendent encore plus cruelle la séparation initiale, comme on peut l'observer dans Cendrillon ou dans Peau-d'Ane. C'est l'image de la chute, de la déchéance sociale qui vient tout de suite après l'épreuve de la séparation. Après un semblant de refuge, arrive le moment de la tentation, qui fait basculer l'histoire dans le drame ou provoque une Nouvelle séparation. Blanche-Neige ne doit ouvrir la porte à personne mais accepte la pomme de la vieille femme sorcière, la femme de Barbe-Bleue ouvre la porte d'une chambre interdite. Blanche Neige tombe dans un profond sommeil, la femme de Barbe-Bleue est menacée de mort par son mari...

Les deux moteurs de l'action des héros sont révélés, ce sont la peur de la mort et la recherche de l'amour ainsi que de la sexualité. L'amour n'est jamais atteint qu'après de multiples autres épreuves. La différence sociale est un premier obstacle. Un autre obstacle est souvent d'ordre physique et l'épreuve ultime est celle de la mort. Le petit Poucet et ses frères doivent faire face au couteau de l'ogre et Blanche-Neige à celui du chasseur. Cependant, il est rare que le conte de fées finisse sur la mort du personnage principal. La plupart des contes finissent toujours par récompenser le héros. Les enfants abandonnés retrouvent la maison familiale où ils rentrent chargés de richesses. L'appauvrissement de la Belle, l'humiliation de Cendrillon ou de Peau d'Âne ne sont que passagers. Ultime récompense, les héros trouvent le bonheur dans l'amour. L'essentiel tient dans le fait que les épreuves sont toujours surmontées. C'est aussi ce que souligne Bruno Bettelheim pour qui le conte apprend à l'enfant que la lutte contre les graves difficultés de la vie est inévitable et qu'elle fait partie de l'existence humaine, mais que si on affronte fermement les épreuves attendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles:

² Ce dernier paragraphe est inspiré par le site: [Http://expositions.bnf.fr/contes/](http://expositions.bnf.fr/contes/).

Les histoires modernes qui sont destinées aux jeunes enfants évitent avant tout d'aborder ces problèmes existentiels qui ont pourtant pour nous tous une importance cruciale. L'enfant a surtout besoin de recevoir, sous une forme symbolique, des suggestions sur la manière de traiter ces problèmes et de s'acheminer vers la maturité. Les histoires sécurisantes d'aujourd'hui ne parlent ni de la mort, ni du vieillissement, ni de l'espoir en une vie éternelle. Le conte de fée, au contraire, met carrément l'enfant en présence de toutes les difficultés fondamentales de l'homme³.

Les épreuves sont différentes en fonction du sexe du personnage principal. Les travaux ménagers s'appliquent aux filles comme Cendrillon ou Peau d'âne. La réclusion est également l'apanage des femmes. Elle intervient au moment de la maturité sexuelle, comme pour marquer un passage. À l'inverse, le voyage est une marque de l'apprentissage de la virilité. De nombreux contes présentent un jeune garçon qui va parcourir le monde, à la conquête d'une femme, du trône ou tout simplement pour apprendre la vie. Très souvent, il doit combattre un géant ou un dragon pour conquérir sa Belle. Pour Jack Zipes le but du conte de fées, à travers les épreuves qu'il décrit, n'est pas de socialiser les enfants et traduirait, selon lui, une évolution sociale de type patriarcal, achevée avant sa mise par écrit. Les contes traditionnels oraux, originellement empreints de mythologie matriarcale, qui circulaient au Moyen-Age auraient été transformés pour mettre en relief les valeurs patriarcales et c'est ainsi que la marraine serait devenue une sorcière, une fée démoniaque ou une marâtre, tout du moins un personnage maléfique, la jeune princesse déterminée et active serait devenue un jeune homme; que des lignées maternelles de naissance ou par mariage, auraient été remplacées par des lignées paternelles⁴...

Les formules traditionnelles «Il était une fois...», «Il y a bien longtemps...», placent le conte dans un passé imprécis, hors du temps vécu et du temps historique. Pays lointain et fictif, l'espace des contes de fées est aussi un monde familial constitué de villages dominés par le château seigneurial et ses forêts profondes, de fermes où vivent de pauvres gens, entouré de fontaines et de rivières parfois enchantées. Autant de repères qui permettent de situer le conte dans un espace connu. Le héros quitte un lieu fermé pour aller faire sa vie et construire son identité. L'espace du conte se dédouble alors en lieux ouverts que le héros doit parcourir pour, en fin de conte, mieux se retrouver: c'est «le vaste monde» que courent les héros des *Contes* de Grimm où pays inventé, réel et affectif se mêlent pour mieux les égarer. Le foyer familial est cet espace clos, cellule protectrice ou prison, que le héros doit

³ Bruno BETTEILHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976, pp. 22-23.

⁴ Jack ZIPES, *Les contes de fées et l'art de la subversion, étude de la civilisation des moeurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse*, Payot, Paris, 1986.

abandonner de façon volontaire ou forcée, chassé par ses parents ou au contraire après y avoir été maintenu contre son gré. C'est la première étape, obligatoire, du voyage du héros, et la condition même du récit. Peau d'âne s'enfuit du domicile familial afin d'éviter les assauts incestueux de son père.

Thématiques et personnages

Les contes de fées décrivent la plupart du temps des affaires de famille. Ils exposent les tensions fondamentales et radicales qui existent entre leurs membres. Elle tournent invariablement autour des questions de l'identité, de la sexualité et de la propriété. Ainsi, au gré des contes, des parents abandonnent leur progéniture, la dévorent, se sentent menacés ou, au contraire, attirés par eux dans des tentations incestueuses. Des couples se défont, se reconstruisent ou se modifient après de véritables épreuves initiatiques. Des fratries se déchirent, sont mises en concurrence ou sont la proie de malédictions complexes. Héroïnes et héros de basse extraction autant que filles et fils rois connaissent de multiples aventures, dont le dénouement obligé conduit vers une fin heureuse avec en perspective un royaume et beaucoup d'enfants.

Tous ces thèmes nous amènent à penser que le conte de fées n'est pas destiné seulement aux petits enfants mais aussi aux adolescents, adultes potentiels en marge, (adultes non mariés, géniteurs potentiels mais dépourvus de bien ou d'autorité):

Les histoires des contes sont donc souvent de véritables exempla de la vie familiale et du passage de l'enfance à l'adolescence. Plus généralement, ils reflètent l'existence humaine et son rapport au temps, c'est-à-dire à la mort, par la mise en scène de la vieillesse et de la succession des générations⁵.

Le schéma classique du conte de fées expose la construction d'une famille à travers la découverte de la sexualité qui débouche sur le mariage. Parfois, la découverte de la sexualité précède la reconnaissance sociale du mariage. «Dans *La Belle et la Bête* où (selon l'analyse de Jacques Barchilon⁶), la Bête est la figure de la sexualité terrifiante et du tabou qu'elle représente pour l'enfant, le mariage n'est qu'une conséquence de l'union charnelle de la Belle et de la Bête. De même, le prince laisse passer deux années après le réveil de la Belle au Bois dormant avant de l'amener à la cour, avec deux enfants nés entre-temps».

⁵ [Http://expositions.bnf.fr/contes/](http://expositions.bnf.fr/contes/).

⁶ Ibidem.

Dans la famille, c'est le plus souvent autour de la figure centrale de l'enfant que se noue l'intrigue du conte: presque adulte comme Cendrillon ou encore à venir, comme la petite fille des *Sept Corbeaux* de Grimm. Le manque d'enfant lui-même peut aussi être le ressort du conte. Désiré ou chéri, l'enfant est susceptible d'entraîner ses parents dans les pires situations. En grandissant, il représente un danger croissant pour ses géniteurs. La situation extrême est celle de la famine (comme pour le Petit Poucet ou Hänsel et Gretel), où les parents doivent sacrifier leurs enfants, sous peine de les voir dépérir devant eux et, sous-entendu, de mourir eux-mêmes. L'enfant est donc potentiellement celui qui vole la nourriture de ses parents. C'est aussi celui qui attire la malédiction ou la révèle pleinement: les parents de la Belle au Bois dormant sont ainsi plongés avec leur cour dans cent années de sommeil. Enfin, l'enfant, en grandissant, devient un rival potentiel du père ou de la mère. Par leurs seules présences, adolescentes et adolescents s'attirent la jalousie d'un des parents (presque toujours la mère ou son substitut, la belle-mère), qui tremblent pour leur propre statut. La transgression du tabou de l'inceste est clairement exposée dans *Peau-d'Âne*, où le roi décide d'épouser sa fille pour remplacer sa femme morte depuis quelques années, en raison de la ressemblance de la jeune fille avec sa mère: la princesse doit donc fuir. Le schéma est plus indirect dans *Blanche-Neige*, où la marâtre avançant en âge se sent remise en cause par la jeune princesse: son miroir lui renvoie métaphoriquement sa perte de prééminence dans le royaume. Les questions qu'elle pose sur sa beauté se rapportent symboliquement à la place qu'elle tient auprès du roi. Blanche-Neige, en naissant, a déjà tué sa mère. En grandissant, elle devient apte à remplacer sa belle-mère.

Soumis à toutes ces épreuves, l'enfant peut trouver un secours ou une raison d'être dans une autre composante de la famille, la fratrie. Celle-ci n'est pas systématique (*Blanche-Neige*, *La Belle au Bois dormant* ou *Peau-d'Âne* sont des enfants uniques), mais sa présence est rarement gratuite. La fratrie est fort variable et le plus souvent d'importance plus symbolique que réelle. Le conte ne présente pas de modèle de famille idéal, mais des situations, dont certaines proches d'une réalité très quotidienne, comme le petit Poucet et sa famille nombreuse.

Fratrie n'est pas toujours synonyme de solidarité, elle peut aussi signifier rivalité. De nombreux contes mettent en scène les oppositions de frères ou de sœurs, les différenciant parfois par l'astuce d'un remariage du père: Cendrillon doit ainsi supporter deux demi-sœurs, la Belle est aussi affligée de deux sœurs qui la méprisent. La rivalité s'exprime par l'entremise de la marâtre qui place les personnages sur un pied d'inégalité. Mais c'est bien la relation privilégiée avec les parents et l'amour du père qui sont en jeu, tout comme la fortune familiale. Cendrillon est ainsi écartée de sa place naturelle par ses sœurs. Beaucoup de contes décrivent une revanche «des oubliés» qui, partis de plus bas, sont seuls à arriver au mariage princier.

La famille apparaît donc comme un thème riche et complexe fréquemment utilisé dans les contes de fées. Elle est une source d'épreuves diverses imposées aux héros, un lieu de rivalités internes entre générations ou entre frères, de désirs tabous et d'interdits à transgresser. C'est en surmontant ces épreuves, parfois par la fuite et l'esquive comme dans *Peau-d'Ane*, que le héros ou l'héroïne dénouent les fils des sortilèges et construisent leur destin sous forme de mariage idyllique, issue classique du conte de fées.

Les personnages récurrents du conte merveilleux s'organisent autour de la figure centrale du héros, ennemis ou adjuvants, homme ou démons, ils sortent souvent d'un bestiaire fantastique et croisent la route d'objets magiques eux-mêmes amicaux ou inquiétants. Le héros est le personnage dominant du conte de fées. Enfant ou adolescent, il est placé au centre d'un conflit familial et ses aventures constituent le cœur même du récit. La plupart des contes merveilleux mettent en jeu des familles qui se construisent, se modifient, se défont, pour aboutir à une nouvelle organisation à la fin du récit. Il s'agit de stéréotypes exposant des situations familiales universelles que chacun peut comprendre.

Le bestiaire fantastique est à l'origine de nombreux contes de fées. Ici, les animaux sont souvent semblables aux hommes par leur langage mais s'en distinguent par leur nature. Ces animaux ont des comportements humains, parfois adjuvant du héros comme le Chat Botté, parfois personnifiant le danger comme le loup. Il peut s'agir aussi d'animaux fantastiques comme les dragons, la licorne. Certains animaux peuvent sortir du bestiaire traditionnel mais sont porteurs de pouvoirs magiques qu'ils offrent au héros si celui-ci s'est bien comporté à leur égard. Ils peuvent aussi lui être envoyés par une puissance favorable. Certains animaux peuvent être des humains à qui un sort a été jeté. Cette transformation permet de mettre à l'épreuve les sentiments du héros, son amour, sa vertu ou sa fidélité du héros. Fées ou enchanteurs sont souvent à l'origine de la métamorphose et ne sont pas à l'abri eux-mêmes des pouvoirs maléfiques de leurs concurrents.

Parmi les êtres fantastiques, adjuvants ou ennemis du héros, les plus récurrents sont les ogres et les fées. L'ogre ou l'ogresse est une figure terrifiante qui dévore les enfants et est destinée à faire peur. Son origine étymologique contestée prête à bien des suspensions et interrogations: lié pour certains à «Orcus», Dieu des Enfers dans la mythologie étrusque il symbolise le gouffre, le dieu de la mort engloutissant le soleil. L'ogre est souvent représenté sous la forme d'un géant, il voit mal, mais possède un flair solide. La figure du père dévorant est présente dans le mythe comme dans le conte, entre Cronos qui se délectait de ses propres enfants à l'ogre du Petit Poucet qui égorge ses propres filles. À la fois image de l'Autre absolu et figure terrifiante du Moi sauvage et barbare, l'image de l'ogre hante les esprits et illustre les rapports ambivalents des parents et des enfants, entre désirs refoulés, peur et transgression des interdits. «Ça sent la chair fraîche», «je sens la chair hu-

maine», est une phrase associée au personnage de l'ogre. L'ogre du *Petit Poucet* repère les enfants dès son arrivée grâce à son odorat, odorat qui tient du flair et le rapproche de l'animal dont il a développé le comportement bestial. Cet odorat exceptionnel lui permet de compenser la faiblesse de sa vue: ainsi la sorcière-ogresse d'*Hänsel et Gretel* croyant tâter le bras du petit garçon qu'elle cherche à engraisser ne saisit en réalité qu'une patte de poulet décharnée. Malgré sa force et son apparence physique impressionnante, l'ogre est vulnérable et sera vaincu grâce à l'intelligence du héros.

Il aussi existe une figure ambivalente, toujours masculine, celle du nain qui s'oppose à l'ogre, par la taille et par son rôle auprès du héros. L'ogre est toujours un personnage à combattre, le nain, lui, peut être sympathique et aider le héros à surmonter les épreuves. C'est le cas des sept nains de la forêt qui recueillent la jeune Blanche-Neige. Mais ils se révèlent très vite incapable de la protéger contre les pouvoirs maléfiques de la méchante reine. En réalité c'est d'elle-même que Blanche-Neige doit être protégée car elle va céder par trois fois à la tentation (du fait de sa coquetterie et de sa gourmandise). Associés aux profondeurs de la terre, les nains en extraient les métaux ou les pierres précieuses.

Au sommet de la hiérarchie des personnages merveilleux, la fée donne son nom au genre littéraire qui se développe en Europe à partir du dix-septième siècle. Attesté depuis le treizième siècle, le terme latin «fata» est employé couramment pour désigner les Parques romaines ou les Moires grecques, divinités de l'enfer, maîtresses du destin humain. Les fées deviennent lumineuses avec Perrault ou M^{me} d'Aulnoy. Ce sont des gardiennes du temps et de la mémoire. Ce merveilleux transparaît dans les tenues vestimentaires des fées, chargées de paillettes, rubis et saphirs ainsi que dans l'éternelle baguette magique. Elle savent jeter des sorts et participent à l'initiation du héros ou l'héroïne. Certains personnages masculins peuvent jouer le même rôle, ce sont les enchanteurs et les magiciens.

Dans l'univers des contes de fées, les objets sont vivants, hauts en couleur et doués d'une âme. En proie à une logique qui leur est propre, les objets sont aussi des conducteurs du merveilleux. Le Chapeau ou la cape qui confère l'invisibilité, la clé envoûtée dont le sang ne s'efface pas, le miroir enchanté de *Blanche-Neige* ou de *La Belle et la Bête* qui révèle des vérités invisibles ou lointaines, les bottes de sept lieues en une seule enjambée... Ils font partie des innombrables objets qui remplissent, dans le conte, l'espace de la réalité et le temps de l'épreuve. Mais si tous les objets, doués ou non de pouvoirs magiques, participent à l'accélération, ou au ralentissement, de l'histoire (comme la quenouille de la *Belle au Bois Dormant*), certains y contribuent à titre de complices, tandis que d'autres opposent la résistance de l'obstacle.

Typologies du conte

Comme l'a défini Propp, le conteur «a le choix de conserver ou d'omettre certaines actions, le choix des moyens de ces actions, le choix des attributs des personnages. Sa liberté la plus grande concerne la langue, c'est-à-dire sa façon propre de raconter⁷». Les contes étaient tellement une affaire de paroles que les conteurs refusaient ou n'étaient pas capables de résumer un récit.

Ces contes sont appelés communément contes de fées. Cependant l'appellation convient mieux aux récits littéraires de Perrault ou de Mme d'Aulnoy par exemple qui nous ont légué l'image de dames jeunes et belles. Les fées existent également dans les contes de tradition orale, mais elles apparaissent plutôt sous la forme de vieilles femmes habitant au fin fond de forêts épaisses où les rencontrent les héros après un long périple. Souvent, elles l'aident mais peuvent aussi le mettre à l'épreuve. Ainsi, Les fées des traditions orales sont ambivalentes, si bien que le mérite de leur réussite ou la responsabilité de leur échec leur revient. Dans ces contes, la problématique initiatique et la question du destin sont importantes.

Vladimir Propp a tenté de comprendre en quoi ce type de récit se différencie de tous les autres contes et en conclut que tous les contes merveilleux obéissent à une structure monotypique, qu'ils sont constitués par un nombre limité (trente et un) de fonctions, et que la séquence de celles-ci est toujours la même. Par «fonction», il entend «l'action d'un personnage considérée du point de vue de sa portée significative dans le déroulement du récit⁸». Propp a établi que le contenu des contes est permutable, mais il ne faut pas conclure qu'il est arbitraire. La moindre variante est signifiante, même si nous ne sommes pas toujours capables d'en établir la raison. Loin d'être des oeuvres anodines dont la destination est enfantine, les contes sont des productions littéraires à part entière auxquelles on a refusé ce statut en raison de la prégnance de l'écriture dans nos sociétés. Leurs mécanismes d'élaboration, très différents de ceux des oeuvres littéraires écrites, leur apparence simple, naïve et ingénue, voire rudimentaire, la règle impérative d'une résolution narrative heureuse, le sentiment confus d'un double langage, sont, entre autres, des caractères déroutants qui ont, semble-t-il, renvoyés les contes vers les enfants.

Les modes particuliers d'élaboration du conte tiennent au fait que leur transmission se faisait uniquement dans l'oralité, hors de l'écriture. Véritable poétique, cette élaboration utilisait le mécanisme de la figuration, et celui qui lui est étroitement lié, celui de la condensation. la narration est faite presque

⁷ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte merveilleux, suivi de Les transformations du conte merveilleux et de l'étude structurale et typologique du conte*, Seuil, Paris, 1970, pp. 139-141.

⁸ Ibidem, p. 31.

entièrement d'images et de mises en scène, dépourvues de motivations, de commentaires, d'explications. En cela, d'après Nicole Belmont, le conte se rapprocherait du rêve, qui traduit, selon Freud, les représentations verbales en représentations figurées, en images visuelles. Le conte, comme le rêve, utilise en outre le mécanisme de l'élaboration secondaire pour donner une cohérence narrative à l'ensemble. Selon Nicole Belmont:

Ces mécanismes particuliers d'élaboration aboutissent à des oeuvres dont le contenu ressortit à la fois au collectif et à l'individuel. Individuel en ce sens parle éminemment du développement des stades libidinaux, de l'oralité à la génitalité, dont l'accomplissement clôt le récit (motif du mariage). Collectif par ce que ces thèmes sont traités de manière que chacun y trouve son bien, y trouve matière à résolution inconsciente et parce que les résolutions proposées sont socialement normatives. L'élaboration inconsciente n'est pas un travail d'interprétation. L'interprétation est le fait des spécialistes qui, au moment où la tradition s'éteint, analysent ce qui doit rester dissimulé sous peine de perdre son efficacité symbolique⁹.

Selon Véronika Görög, le travail de Propp intervient aussi dans le traitement du problème de la variabilité. Il avait pour but de séparer les valeurs constantes des valeurs variables dans le corpus des contes merveilleux russes. «Pour ce faire, il s'emploie à démontrer que les actions —qu'il nomme fonctions— sont identiques d'un conte individuel à l'autre. Ces actions-fonctions se répètent, à l'opposé justement des unités variables que sont les personnages et les modalités de l'exécution de leurs actions (les «comment»?)¹⁰». Son apport fut d'avoir fait la preuve que des contes très différents quant à leur contenu peuvent rentrer dans un ensemble aux caractéristiques structurelles identiques et définis par des critères morphologiques. Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure.

Concernant cette notion de conte type, les chercheurs Johannes Bolte et Georg Polivka¹¹, entre 1913 et 1932, ressemblent et signalent toutes les variantes des récits du recueil de Grimm, dont ils ont connaissance à travers les publications accumulées depuis la parution des *Kinder-und Hausmärchen*. Ils s'efforcent, quand c'est possible, de retrouver le pays d'origine des récits. Quelques années plus tôt, en 1910, un finlandais, Antti Aarne, constatant que les textes recueillis présentent à la fois des ressemblances et des différences, propose la notion de conte type, organisation spécifique de séquences narratives et de motifs, que l'on retrouve dans un certain nombre de récits, à savoir

⁹ Nicole BELMONT, *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, Paris, 1999, p. 23.

¹⁰ Véronika GÖRÖG-KARADY, *D'un conte à l'autre, la variabilité dans la littérature orale*, Editions du C.N.R.S., Paris, p. 26.

¹¹ Johannes BOLTE & Georg POLIVKA, *Anmerkungen zu des Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cinq volumes, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1913-1932.

les versions, entre lesquelles un degré de variabilité toujours présent n'est cependant pas suffisamment important pour affecter la structure générale. Il a alors recueilli cinq cent cinquante contes types, nombre qui devait s'accroître considérablement avec l'intensification et l'extension des collectages dans les différents pays d'Europe. L'Américain Stith Thompson reprend cette typologie afin d'y intégrer les nombreuses collectes de la première moitié du siècle. L'édition de cette typologie internationale publiée en 1973 comprend deux mille trois cent quarante types¹². Cette classification rend des services indéniables aux chercheurs qui travaillent sur les contes européens. Les spécialistes du conte ainsi que les conteurs disposent ainsi d'un outil et d'un langage communs. Les contes européens ont ainsi fait l'objet d'une classification en types.

Même si l'hypothèse d'une origine géographique des contes et de l'existence de modèles est abandonnée, cette classification fait autorité dans la communauté scientifique internationale car elle permet un repérage et une étude comparative des contes. Il en va de même pour le *Motif-Index of Folk-literature* de Stith Thompson, qui ne recense pas moins de quarante mille motifs entrant dans l'agencement narratif des contes, micro-récits plus ou moins nomades d'un conte-type. Les catalogues nationaux des pays d'Europe utilisent cette classification, qui est devenue une sorte de langage commun aux spécialistes de littérature populaire. Le conte type peut se définir comme une séquence particulière d'épisodes et de motifs, acceptant de nombreuses variantes propres aux diverses aires culturelles, qui, cependant, doivent laisser intact le schéma narratif. Des numéros sont donc attribués aux contes, précédés soit de Aa-Th (pour Aarne-Thompson), soit de CT (pour conte type), ou simplement de T (type). Les numéros attribués aux contes merveilleux vont de 300 à 749. Cette typologie permet de montrer l'existence de types de contes sans pour autant servir d'étalon.

Nicole Belmont définit le conte type comme un espace narratif, à l'intérieur duquel les conteurs jouissaient d'une certaine liberté de vagabondage surveillée par la communauté. Le conte est un espace narratif et sémantique où chacun pose les données d'un problème, celui de la construction de l'identité en rapport avec le passage de l'enfance à l'âge adulte. Claude Levi-Strauss parle des contes à plusieurs séquences ou parties, qui «se caractérisent par la récurrence non immédiate des mêmes fonctions, comme dans des parties de cartes successives, où l'on recommence périodiquement à battre, couper, distribuer, annoncer, jouer, faire des levées, c'est à dire qu'on répète

¹² Antti AARNE & Stith THOMPSON, *The types of folktale: a classification and bibliography*, n° 184, F.F.C., Helsinki, 1973.

les mêmes règles en dépit de données différentes¹³». Chaque conte propose une «partie différente» parce que la «donne» est différente.

La notion de «conte-type» reste une notion poreuse, il y a énormément de contes qui naviguent d'un type à l'autre. Véronika Görög critique cette notion et souligne que pour créer les contes-types, les sources des collecteurs consistaient souvent en des contes sommairement résumés, en textes peu contrôlables et rarement accompagnés d'informations sur le conteur, sur les circonstances de la collecte ou sur la culture. Ce qui a pu donner une fausse image de la littérature orale. La conception des catalogues a produit pour effet pervers une attitude normative et hiérarchisante: on appréciait le savoir et le talent des conteurs par comparaison avec le modèle standard. Les conteurs devaient respecter le canevas narratif élaboré par les savants folkloristes ou, du moins, suivre la façon de dire d'un autre conteur dont la façon de dire avait été érigée en type exemplaire:

L'usage dans la terminologie des folkloristes de termes comme «détérioration» ou «contamination» appliqués aux variantes comportant des motifs que le chercheur a l'habitude de repérer dans d'autres contes-types est tout à fait révélateur (rappelons que l'étymologie de «contamination» renvoie à «souillure»). Cette façon de voir s'observe encore de nos jours chez certains folkloristes de formation littéraire, en raison peut-être de critères esthétiques qu'ils privilégient dans leur approche, de même que chez quelques spécialistes de la littérature orale européenne, en raison de l'impact considérable que continue à exercer sur eux l'école géographico-historique —diffusioniste— qui les porte à fixer leur attention sur la version idéale et sur les textes figés par l'écrit¹⁴.

L'idée que chaque sujet (thème) est un tout organique qu'on peut détacher de la masse des autres sujets et qu'une division précise des contes sur cette base est possible est aussi critiquée par Véronika Görög qui met en avant l'aspect aléatoire de cette division. Elle parle aussi d'une autre orientation en Russie dès le début du vingtième siècle avec l'idée que les innovations et les modifications importantes par rapport au modèle standard s'expliquent en premier lieu par la créativité individuelle.

Une autre manière d'analyser le conte est de le déconstruire en motifs. Ces motifs peuvent être définis comme des micro-récits qui constituent le conte par exemple, le motif du miel. Pour Nadine Decourt et Michelle Raynaud¹⁵, l'importance du motif intéresse les spécialistes, conscients,

¹³ Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale 2, La structure et la forme. Reflexions sur un ouvrage de Wladimir Propp*, Plon, Paris, 1974, p. 149.

¹⁴ V. GÖRÖG-KARADY, *D'un conte à l'autre, la variabilité dans la littérature orale*, éd. cit., p. 25.

¹⁵ Nadine DECOURT et Michelle RAYNAUD, *Contes et diversité des cultures*, C.R.D.P., Lyon, 1999, p. 7.

selon elles, du caractère opératoire d'une notion trop vite balayée par les formalistes russes. Tel Algirdas Julien Greimas¹⁶, certains tentent de relever le défi de sa théorisation, à l'éclairage d'un important développement des sciences du langage. Influencé à la fois par Propp et par Levi-Strauss, il propose ce qu'il appelle un «modèle actanciel». Empruntant à Propp la notion «d'actants», il va donner à ce terme un sens légèrement différent, considérant les actants comme des fonctions syntaxiques (le sujet et l'objet, le destinataire et le destinataire, l'opposant et l'adjuvant). Il insiste sur la structure logique qui sous-tend la dimension syntagmatique du récit.

Selon A. J Greimas:

On sait, par exemple, que l'analyse narrative des contes populaires laisse en suspens le problème des motifs, séquences mobiles substituables les unes aux autres dans les mêmes fonctions narratives, susceptibles, aussi, d'assumer des fonctions différentes, de se présenter comme des variantes autonomes ou des récits indépendants. La distinction de deux niveaux d'organisation sémiotique —narratif et figuratif— permet de lever, théoriquement, cette difficulté, en expliquant, entre autres, la permanence structurelle des récits et les migrations intertextuelles des motifs¹⁷.

Nadine Decourt et Michelle Raynaud reprennent les termes de la définition qu'a donnée Camille Lacoste-Dujardin en présentant les premiers résultats d'une recherche concernant le répertoire des motifs dans les contes merveilleux maghrébins:

la plus petite unité narrative qui consiste au minimum en un syntagme composé d'un sujet —personne ou chose— et d'une action. Exemple: «Téter le sein de l'ogresse par surprise pour s'en rendre invulnérable». Dénommer un motif, on le voit, revient à résumer une action elle-même toujours décomposable en un mini-récit, lequel peut entrer dans l'agencement d'un conte à un moment précis, donner matière à une séquence entière¹⁸.

Les motifs sont là pour faire démarrer le récit, le ponctuer (suspendre ou accélérer l'action), le rythmer, le conclure. Selon Nadine Decourt et Michelle Raynaud, la notion de motif attire tout particulièrement l'attention sur la variation culturelle. En tant qu'unité de base comportant au minimum un sujet (personne ou chose) et une action, il mettrait en jeu le monde des choses

¹⁶ Greimas prend pour point de départ les travaux de Vladimir Propp et de Claude Levi Strauss. «La problématique de la variabilité apparaît dans sa recherche concernant le statut des épreuves dans le conte populaire dont il dégage les caractéristiques invariantes et formelles et les investissements sémantiques et figuratifs variables. Dans le prolongement de l'oeuvre de Greimas, Joseph Courtès s'intéresse également au conte populaire.» (*D'un conte à l'autre, la variabilité dans la littérature orale*, éd. cit., p. 27).

¹⁷ Algirdas Julien GREIMAS A J, *Du Sens 2, essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1983, p. 60.

¹⁸ Nadine DECOURT, Michelle RAYNAUD, *Contes et diversité des cultures*, éd. cit., p. 72.

et donne à voir non seulement les objets et leurs usages dans la vie quotidienne mais le monde de l'imaginaire à une culture donnée:

Les phénomènes de duplication, triplication se prêtent à la manifestation d'un riche code figuratif, où se tissent des «paquets de relations» (selon l'expression de Claude Levi-Strauss) qui se combinent et prennent sens dans leur contexte culturel d'ancrage.¹⁹

Cela nous renvoie à la description de ces paquets de relation par Levi-Strauss:

Ces paquets de relations déterminent autant de codes (spatial, temporel, social, végétal, animal, culinaire, religieux, sexuel, rhétorique etc.) ou isotopies, selon la terminologie d'A.J Greimas, éléments de redondance qui donnent à voir une synchronie dans la diachronie du récit. Le principe de lecture est à rapprocher de celui d'une partition d'orchestre. Notons que les codes entrent dans la composition d'un système de référence multi-dimensionnel propre à la structure effeuillée du conte ou du mythe. On définira progressivement «un univers du conte» analysable en paires d'opposition diversement combinées (cru/cuit, haut/bas, céleste/aquatique etc.)²⁰.

Selon Camille Lacoste-Dujardin les motifs seraient le lieu privilégié où les universaux structurels, fonctionnels, laisseraient le plus de place au «particulier ethnique»²¹. Chaque culture disposerait d'un répertoire de ces mini-récits que sont les motifs, en des formes, des places et des enchaînements variables d'une culture à l'autre. Les motifs fonctionneraient comme des métaphores établies, dont le répertoire forme, dans son ensemble, un tableau de l'imaginaire d'une culture.

Les motifs offrent en même temps des noyaux de résistance à la variation. Dans les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand met en évidence l'existence, par delà les temps et les cultures, d'éléments invariants ou archétypes qui correspondent aux motifs. Ceux-ci nourrissent les représentations symboliques (lesquelles reçoivent des spécifications culturelles et se trouvent liées à des matières et représentations techniques). Ces images fondamentales sont intimement liées dans leur genèse aux interactions entre les gestes du corps (à savoir les trois réflexes dominants qui sont ceux de position, nutrition, copulatif) et l'environnement; elles déterminent des schèmes ou structures figuratives et dynamiques qui s'organisent elles-mêmes en une structure plus large nommée régime (régime diurne et noc-

¹⁹Ibidem, pp. 74-75.

²⁰Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale. La structure des mythes*, Plon, Paris, 1958, p. 234.

²¹ Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Le conte kabyle*, Ed. Maspéro (La Découverte), Paris, 1970, p. 75.

turne). Geneviève Calame-Griaule, en travaillant sur le motif miel et les motifs qui lui sont liées dans les cultures africaines et méditerranéennes, a cherché à montrer l'existence de constantes dans l'imaginaire humain et dans la manière dont une société donnée «lit» le monde qui l'entoure²². Yvonne Verdier, dans un article consacré aux versions traditionnelles du *Petit Chapeyron rouge* décrypte le destin féminin (puberté, maternité, ménopause) à travers les motifs des épingles et des aiguilles laissés de côté par la tradition littéraire²³.

Conte ou mythe?

Le mythe, à la différence du conte, apparaît cependant comme un récit marqué du sceau de la véracité, objet de croyance collective, fondateur de cohésion sociale, tout comme la légende. Il est toujours récit de création ainsi que le définit Mircea Eliade:

Autrement dit, le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment: une île, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une «création» (...) En somme, les mythes décrivent les diverses et parfois dramatiques irruptions du sacré (ou du surnaturel) dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore: c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel (...). Le Mythe cosmogonique est «vrai» parce que l'existence du monde est là pour le prouver; le mythe de l'origine de la mort est «vrai» parce que la mortalité de l'homme est là pour le prouver et ainsi de suite²⁴.

Pour Mircea Eliade, les deux catégories de narrations que sont le conte et le mythe présentent des histoires qui racontent des faits qui ont eu lieu dans un passé lointain, à la différence que les héros des contes sont en général des animaux merveilleux et ceux des mythes des «êtres surnaturels» et des Dieux. Les contes se réfèrent à des faits qui n'ont pas modifié la condition humaine en tant que telle. Les mythes impliquent une existence religieuse, une connaissance d'ordre ésotérique qui est accompagnée d'une puissance magico-religieuse²⁵. Dans nos cultures occidentales, l'univers religieux est désa-

²² Geneviève CALAME-GRIAULE, *Le miel des relations humaines*, p. 284.

²³ Yvonne VERDIER, «Grands-Mères, si vous saviez...», *Cahiers de littérature orale*, 4, 1978.

²⁴ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Gallimard (Folio Essais), Paris, 2000, pp 16-17.

²⁵ «D'une façon générale on peut dire que le mythe, tel qu'il est vécu par les sociétés archaïques, 1° constitue l' Histoire des actes des Êtres Surnaturels; 2° que cette histoire est considérée

cralisé et la mythologie ainsi «démystifiée». Selon Mircea Eliade, nous avons affaire ici à la victoire du «logos» contre le «mythos», à la victoire du livre sur la tradition orale, «du document —surtout du document écrit— sur une expérience vécue qui ne disposait que des moyens d'expression pré-littéraire»²⁶.

Lévi-Strauss oppose conte et mythe selon une différence de degré:

En premier lieu, les contes sont construits sur des oppositions plus faibles que celle que l'on retrouve dans les mythes: non pas cosmologiques, métaphysique ou naturelles, comme ces derniers, mais plus fréquemment locales, sociales ou morales. En second lieu, et précisément parce que le conte consiste en une transformation affaiblie de thèmes dont la réalisation amplifiée est le propre du mythe, le premier est moins strictement assujéti sous le triple rapport de la cohérence logique, de l'orthodoxie religieuse et de la pression collective. Le conte offre plus de possibilités de jeu, les permutations y deviennent relativement libres et elles acquièrent progressivement un certain arbitraire.²⁷

Levi-Strauss, montre à travers un travail intertextuel, c'est-à-dire sur la mise en parallèle des sémantiques des mythes dont il pose et démontre qu'ils sont dans un rapport de transformation. Il souligne aussi l'aspect répétitif du discours mythique où les hommes posent sans cesse des questions insolubles. Selon Nadine Decourt: «Il ne s'agit pas de choisir entre conte et mythe mais de comprendre qu'ils appartiennent tous deux à un seul et même

comme absolument vraie (parce qu'elle se rapporte à des réalités) et sacrée (parce qu'elle est l'oeuvre des Êtres Surnaturels); 3° que le mythe se rapporte toujours à une «création», il raconte comment quelque chose est venu à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés; c'est la raison pour laquelle les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif; 4° qu'en connaissant le mythe, on connaît l'«origine» des choses et, par suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté; il ne s'agit pas d'une connaissance «extérieure», «abstraite», mais d'une connaissance que l'on «vit» rituellement, soit en narrant cérémoniellement le mythe, soit en effectuant le rituel auquel il sert de justification; 5° que, d'une manière ou d'une autre, on «vit» le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements qu'on rappelle et qu'on réactualise. «Vivre les mythes implique donc une expérience vraiment «religieuse» puisqu'elle se distingue de l'expérience ordinaire, de la vie quotidienne. (...) Il ne s'agit pas d'une commémoration des événements mythiques mais de leur répétition. Les personnes du mythe sont rendues présentes, on devient leur contemporain. Cela implique aussi qu'on ne vit plus dans le temps chronologique mais dans le Temps Primordial, le temps où l'événement a eu lieu pour la première fois. (...) En somme, les mythes révèlent que le Monde, l'homme et la vie ont une origine et une histoire surnaturelles, et que cette histoire est significative, précieuse et exemplaire.» (Ibidem, pp. 32-33).

²⁶ Ibidem, p. 195.

²⁷ Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, éd. cit., p. 154.

système de transformations, le conte se prêtant mieux (en raison de ses oppositions minimisées) au flottement qui permet la création littéraire²⁸».

Mircea Eliade parle aussi d'un camouflage dans les contes des motifs et des personnages mythiques qui apparaissent sous les figures de protecteurs, des adversaires ou encore des compagnons du héros. Le conte merveilleux n'en présente pas moins une structure importante, celle du scénario initiatique:

(...) on retrouve toujours les épreuves initiatiques (luttres contre le monstre, obstacles en apparence insurmontables, énigmes à résoudre, travaux impossibles à accomplir, etc.), la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, ou encore la mort et la résurrection (ce qui revient d'ailleurs au même), le mariage avec la princesse. Il est vrai, comme l'a très justement souligné Jan De Vries, que le conte s'achève toujours par un Happy end. Mais son contenu proprement dit porte sur une réalité terriblement sérieuse: l'initiation, c'est à dire le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la naissance et de l'immaturité à l'âge spirituel de l'adulte. (...) La difficulté première est de dire quand le conte a commencé sa carrière de simple histoire merveilleuse décantée de toute responsabilité initiatique²⁹

Pour Eliade, le conte répète le scénario initiatique exemplaire en reprenant et prolongeant l'initiation au niveau de l'imaginaire. Les scénarios initiatiques des contes continueraient, dans nos sociétés modernes, à transmettre leurs messages et à opérer des mutations dans la psyché profonde. Sans se rendre compte, l'homme des sociétés modernes bénéficierait de cette initiation imaginaire apportée par les contes. Le conte merveilleux aurait un rôle de réactualisation, au niveau de l'imaginaire et de l'onirique, du rite et du mythe.

Dans la pratique actuelle et l'engouement observé pour le conte, le conte semble offrir une explication du réel qui n'est pas donné en premier lieu comme une explication sacrée, cosmogonique ou eschatologique du monde. Entrer dans le monde du conte, c'est entrer dans l'espace du mensonge et de la magie pour notre bon plaisir. Il est troublant, au vue de l'explication de Mircea Eliade de constater que les histoires racontées sont principalement des contes merveilleux et initiatiques ou encore des contes de sagesse (donc, encore une fois des contes initiatiques):

Finalement, l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels, dans lequel réciproquement, comme l'a montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent par des «accommodations antérieures

²⁸ Nadine DECOURT, Michelle RAYNAUD, *Contes et diversité des cultures*, Lyon: Ed CRDP de Lyon, 1999, p. 60.

²⁹ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, éd. cit., pp. 245-248.

du sujet» au milieu objectif. C'est une genèse réciproque du geste et de l'environnement dont le symbole est le foyer³⁰.

Levons ici toute équivoque, les sociétés industrielles modernes dites désenchantées sont aussi imaginatives que les sociétés traditionnelles supposées être dominées par une idée magique ou religieuse du monde. La croyance, le merveilleux, la rumeur, le rite³¹ restent des éléments non négligeables de la modernité. A propos du mythe et de ses évolutions dans la bouche des conteurs,

un des caractères qu'il croit nécessaire d'accentuer dans la littérature moderne est l'imagination créatrice, la faculté inventive de créer des mythes, des fables, des personnages, assez vivants pour conserver leur consistance même traduits, même racontés sous une autre forme³².

Le mythe peut se concrétiser en des récits différents et transcender le langage. Pour exemple, Alexa, conteuse néerlandaise, a lors d'un travail avec des enseignants protestants, travaillé sur différentes interprétations du déluge car «c'est la même histoire que Gilgamesh, ce beau poème épique qui vient d'Irak et de Mésopotamie. Cela a dû être la même origine. J'aime travailler sur une histoire en montrant plusieurs directions, d'un côté, c'est une perspective religieuse, de l'autre non par exemple.» Elle a aussi recherché et interprété diverses versions de *Cendrillon* en travaillant sur le thème de la différence avec une *Cendrillon* à deux yeux face à un monde de cyclopes³³.

Le récit est d'abord «mimésis» à savoir représentation d'événements de l'ordre de l'imaginaire. Les mythes sont des objets beaux qui émeuvent. Quête du beau, quête de sens? Les contes, récits mythiques, fables ou légendes

³⁰ «Le plan primitif de l'expression dont le symbole imaginaire est la face psychologique, c'est le lien affectivo-représentatif qui relie un locuteur et un allocataire et que les grammairiens appellent le plan locutoire ou encore l'interjectif, plan ou se situe —comme le confirme la psychologie génétique— le langage de l'enfant. L'évolution au plan délocutoire, c'est-à-dire à l'expression centrée sur les perceptions est bien plus tardive. c'est ce plan locutoire, plan du symbole même, qui assure une certaine universalité dans les intentions du langage d'une espèce donnée, et qui place la structuration symbolique à la racine de toute pensée.» (G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod, 1992, p. 38).

³¹ «Qu'est ce qu'un rite? C'est un acte assez souple qui peut-être individuel ou collectif, mais qui, toujours, lors même qu'il est assez souple pour comporter une marge d'improvisation, reste fidèle à certaines règles qui, précisément, constituent ce qu'il y a en lui de rituel. (...) Le mot latin *ritus* désignait d'ailleurs aussi bien les cérémonies liées à des croyances se rattachant au surnaturel que les simples habitudes sociales, les us et coutumes (*ritus moresque*) c'est-à-dire des manières d'agir, se reproduisant avec une certaine invariabilité.» (Jean CAZENUEVE, *Sociologie du rite*, PUF (Le sociologue), Paris, 1971, pp. 12-13).

³² M. BONTEMPELLI, «900» *Cahiers d'Italie, d'Europe*, Firenze, septembre 1926, p. 175.

³³ Extrait d'entretien avec Alexa, conteuse ND, in Soazig HERNANDEZ, *Le monde du conte en Europe, contribution à une sociologie de l'oralité*, op. cit. Les prénoms des conteurs sont changés par souci d'anonymat.

des ont en commun de constituer des récits dans lesquels les personnages possèdent une nature humaine et surhumaine et agissent face à des événements réels et surréels. Dans les contes, il y a une sorte de camouflage des personnages mythiques bien qu'ils continuent à intervenir comme protecteurs ou adversaires du héros. Nous retrouvons un élément commun: le scénario initiatique. Le conte reproduit sur un autre plan les obstacles à résoudre. Selon Propp³⁴, à la différence du mythe, le conte n'est pas contemporain du temps où se déroule le récit. Il apparaît plus tard et garde un souvenir du contexte et évoque ainsi les mythes anciens. Le signifié apparaît plus important que le signifiant, les conteurs qui adaptent manipulent ainsi les symboles et métaphores plus que les faits réels. Selon Clare, conteuse néerlandaise: «c'est psychanalytique, les contes nous parlent de notre vie. Ils travaillent pour vous aider à être plus heureux»

Le conte donne le pouvoir d'assumer le réel par l'imaginaire. «Le merveilleux est une réponse de l'homme à son incomplétude»³⁵ et les inventions que suscitent cette réponse, de l'ordre du mythe ou du conte sont des productions qui ont valeur de symbole. Le merveilleux n'est pas dans le réel quotidien mais dans le réel et le symbolique dans le fantasme. Cela rejoint aussi la notion de thérapie puisque le conte est psychologiquement convaincant. Il met l'acteur en face d'une situation problème dont il trouvera la solution grâce à l'imagination. Ce qui importe, c'est la réalité psychique, le conte pouvant apporter une réponse imaginaire à un conflit réel en mettant ce dernier à distance pour mieux le traiter. Le conte exprime une réalité intérieure fantasmée en se développant à partir de nos angoisses et de nos aspirations. C'est une mise en scène des problématiques qui «permet de symboliser le travail psycho-affectif de notre inconscient et de le mettre en résonance avec l'inconscient collectif», ce qui favorise «la projection et l'identification»³⁶.

³⁴ W. PROPP, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris, 1983, p. 69.

³⁵ J-M. GILLIG, *Le conte en pédagogie et en rééducation*, Dunod, Paris, 1997.

³⁶ Ibidem, p. 173.